

LAS ÓPERAS MITOLÓGICAS DE RICHARD STRAUSS

THE MYTHOLOGICAL OPERAS OF RICHARD STRAUSS

Íñigo de Goñi Echeverría^{a}*

Fechas de recepción y aceptación: 15 de diciembre de 2020 y 12 de enero de 2021

Resumen: El presente artículo repasa el contenido y las circunstancias de las cinco óperas que engrosan la producción operística de temática mitológica griega del compositor alemán Richard Strauss. Se presentan, por orden cronológico de creación, las óperas protagonizadas por los siguientes personajes femeninos griegos: Electra, Ariadna, Helena, Dafne y Dánae. Asimismo, se comenta y valora la aportación de los autores de los textos, especialmente la de Hugo von Hofmannsthal, quien intervino en cuatro de las cinco obras.

Palabras clave: ópera, Strauss, Hofmannsthal, Electra, Ariadna, Helena, Dafne, Dánae.

Abstract: This article reviews the content of and circumstances surrounding the five operas by German composer Richard Strauss dealing with Greek mythological themes. Those operas featuring the following Greek female characters are presented, in chronological order of creation: Electra, Ariadne, Helen, Daphne and Danaë. In addition, the work of the authors of the librettos is discussed and evaluated, especially that of Hugo von Hofmannsthal, who took part in four of the five operas.

Keywords: opera, Strauss, Hofmannsthal, Electra, Ariadne, Helen, Daphne, Danaë.

^a IES Carles Salvador de Aldaia (Valencia).

* Correspondencia: IES Carles Salvador. Avenida Monestir de Poblet, s/n. 46960 Aldaia, (Valencia). España.

E-mail: inigo.degoni@iescarlessalvador.es

INTRODUCCIÓN

Richard Strauss (Múnich, 1864-Garmisch, 1949), director de orquesta de excelencia y uno de los grandes compositores de la historia, decía sentirse un músico germano-griego. Si el hecho, asumido como la lógica aspiración de un artista inserto en la corriente que riega el arte germánico de raíces románticas, puede ser valorado desde varias perspectivas, nuestro propósito es hacerlo fijando el punto de atención en el peso de los argumentos mitológicos contenidos en el que fue probablemente el más feliz de los partos de su inmenso talento: la producción operística. Y es que el músico bávaro, quien recogió a finales del siglo XIX la antorcha del ya por entonces mítico Richard Wagner con la intención de seguir iluminando durante décadas la escena operística germana, eligió para cinco de sus óperas argumentos extraídos directamente de la mitología helénica. No cabe en estas breves líneas intención de profundizar en las entrañas de cada una de estas cinco obras ni proceder a un exhaustivo análisis de estas, pero sí aspiramos al menos a presentar una visión de conjunto en la que el quinteto pueda ser contemplado, si no como un bloque unitario —extremo de inútil pretensión— al menos sí como una especie de ideario estético encajado dentro de un mismo molde, el de la mitología griega.

Los mitos griegos, insertos en la médula del género operístico ya desde los más tempranos alumbramientos de la Italia tardorrenacentista, habían constituido la base argumental de sus primeros frutos. Orfeo, el mítico cantor, se erigía en protagonista absoluto del nacimiento de la nueva forma artística, la que se anunciaba como un trasunto del renacer de la vieja tragedia ática, con su doble componente esencial de música y poesía. De ello daban cuenta músicos pioneros como Claudio Monteverdi, Jacopo Peri o Giulio Caccini. Los personajes de la mitología —a los que pronto acompañarán los grandes personajes históricos de la Antigüedad— van a copar, durante los siglos XVII y XVIII, los argumentos de óperas de exquisita factura, ideales para el reflejo del refinado gusto aristocrático y pensadas para un público elegante y cultivado, que se preciaba de conocer bien el mundo de los olímpicos y sus cuitas.

Sin embargo, como en los demás ámbitos de la producción cultural, el irrumper del siglo XIX propició, también en la ópera, un cambio de gustos al que no fue ajeno un género que vivía a la sazón su momento de máximo esplendor. Y así, la ópera escapó hacia sujetos argumentales que se alejaban de los dominios



de Júpiter. La moda rupturista decimonónica expulsó de los templos líricos a dioses y héroes de la mitología para entronizar a personajes más del gusto romántico y que contaban con un cariz muy humano y abiertamente libertador. Es significativo que Giuseppe Verdi, el máximo exponente de la renovación del melodrama italiano, no compusiera ni una sola obra de temática mitológica, a pesar de que su influencia indirecta puede rastrearse en momentos concretos de su producción. Y si atendemos al otro punto neurálgico de la creación lírica europea, Alemania, podemos comprobar que Richard Wagner —su *Venus de Tanhäuser* aparte— opta por crear un universo mitológico propio en el que, en todo caso, se pueden igualmente atisbar claros ecos grecolatinos, argumentales y de carácter, con los que dibuja a los habitantes de su particular Walhala, a cuyo postrer derrumbe asistimos en su magna tetralogía *El anillo del nibelungo*.

Por todo ello resulta esclarecedor que, ya en el siglo xx, Richard Strauss, el último de los grandes productores a gran escala de óperas del gusto del público —en realidad el último representante del dilatadísimo movimiento romántico musical—, tome la decisión de devolver el protagonismo perdido a la vieja mitología. Al seleccionar a heroínas como Electra, Ariadna, Helena, Dafne o Dánae, Strauss parece anunciar, siquiera inconscientemente, el cercano canto del cisne de un género que, tras tres siglos de vigencia, se encaminaba irremisiblemente hacia su final —si como tal entendemos el definitivo alejamiento del gusto general del público de las obras de nueva creación.

Como buen germano que era, la cultura griega atrajo a Strauss desde joven. Como creador, su primer acercamiento al universo griego se produjo en una fecha tan temprana como 1881, cuando contaba apenas diecisiete años y aún cursaba estudios. Por entonces compuso una pieza para coro, con orquesta y voces masculinas, sobre la *Electra* de Sófocles. Sabemos que el resultado no satisfizo a su profesor, quien le espetó: “Strauss, abandone usted la música porque con ella no llegará a nada”.

Pero, desarticulado tan impertinente oráculo, Strauss no tardó en prosperar y, antes de cerrarse la centuria, ya era una figura mundialmente admirada, especialmente por sus creaciones de gran formato sinfónico. Obras como *Don Juan* (1889), *Así habló Zaratustra* (1896) o *Don Quijote* (1898), entre otras, habían encandilado al público y el joven músico exhibía su dominio absoluto en la forma, genuinamente romántica, conocida como “poema sinfónico”. Ello le había permitido familiarizarse con una orquesta dedicada a la función



narrativa y argumental, además de comenzar a curtirse en la caracterización psicológica. Con esa base comienza a experimentar en el mundo teatral propiamente dicho. Gustav Mahler se lo había dejado claro: “Strauss, es usted un dramaturgo nato”.

Tras un par de iniciales intentos fallidos (*Guntram* en 1894 y *Feuersnot* en 1901), un Strauss de 42 años saboreaba en 1905 las mieles de su primer éxito escénico: *Salomé*, para la que se había servido de un tema bíblico con cuyo original y rompedor tratamiento había rebasado, derrochando osadía juvenil, las fronteras de la tonalidad. Encaminaba por entonces su arte hacia la práctica —siempre discriminada y siempre bien ponderada— de la recreación en lo desagradable y en lo sangriento, lo que le puso en bandeja el magnífico texto de la tragedia homónima de Oscar Wilde en que se basó. La morbosa y sádica atracción que siente la bailarina hebrea por el profeta Juan había atrapado a Strauss y le había puesto en la vía directa para encaminar su lenguaje musical hacia la vanguardia. Había llegado el momento de abordar un tema mitológico.



Richard Strauss

ELEKTRA (1909)

Pocos meses después del éxito de *Salomé*, Strauss dio el primer paso de lo que a la postre se constituiría en el mayor acierto de su carrera: la colaboración con el gran escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal, el mejor de los posibles

referentes literarios y acaso el mejor libretista de la historia de la ópera. De la mano de Hofmannsthal, profundo conocedor del universo griego, Strauss posa ahora su inquieta mirada en el mundo micénico y lo hace recurriendo a la mente audaz de la princesa Electra. El músico sucumbió ante la fuerza del personaje que, desde las cadenas de su femineidad, tramó la venganza por el asesinato de su padre, el caudillo aqueo Agamenón, a manos de su esposa Clitemnestra y su amante Egisto.

Músico y libretista eran plenamente conscientes del riesgo que podrían suponer la simetría y las no pocas semejanzas entre Salomé y Electra. Se trata en ambos casos de princesas enmarcadas en la Antigüedad y ambas, aun por motivos distintos, se nos presentan como mujeres básicamente sedientas de sangre. Sin embargo a Salomé —decía el propio Strauss— la veía “siempre candente” mientras que en Electra acertaba a atisbar —guiado por la mano maestra de Hofmannsthal— “una mezcla de noche y de luz”. Y así, cada una con su personalidad bien definida y cada una con las particularidades que las diferencian, quedaron dibujadas las dos, Salomé y Electra, personajes que, desde el mismo momento de su estreno, se convirtieron en favoritas de un público que las reclama año tras año en los escenarios de todo el mundo.

El libreto que Hofmannsthal escribió para *Elektra* es la adaptación *ad hoc* de la pieza teatral de idéntico título que el propio dramaturgo había estrenado con gran éxito en Dresde en 1903 en la producción cuya versión escenográfica corrió a cargo del gran director teatral Max Reinhardt y que contaba con la actriz Gertrude Eysolt como protagonista. El texto del drama está diseñado bajo el prisma del seguimiento lineal de la sucesión de escenas contenido en la tragedia de Sófocles —así aparece indicado expresamente: “libreto basado en la obra homónima de Sófocles”—, pero Hofmannsthal acude también a Esquilo (*Coéforas*), especialmente a la hora de construir el personaje de Clitemnestra, la despótica madre de Electra, que mantiene, en el corazón de la obra, un tenso enfrentamiento con su hija. Efectivamente, es en Esquilo y no en Sófocles donde comparece con mayor nitidez la idea de la interpretación de un sueño, tan relevante en esta versión.

Electra, que comparece a los pocos minutos de alzarse el telón, no abandona la escena hasta el final. Tras la presentación del personaje, que corre a cargo de unas sirvientas del palacio de Micenas, la muchacha, reconcentrada en su soledad, comparte con el espectador su monomanía: Agamenón, su padre, ya



no está allí (“Agamemnon, Agamemnon, wo bist du, vater?”). Un poderoso tema musical, dibujado sobre las cuatro sílabas del nombre del poderoso Atrida, quedará indefectiblemente esculpido en el ambiente durante toda la función. Por la escena desfilan, uno a uno, los demás personajes de la trama: Crisótemis, la hermana pequeña, la antagonista de Electra, a quien su hermana mayor trata en vano de convencer de que se una a su plan de construcción de la venganza; pero la joven es realista y, asumido el trauma de la pérdida del padre, ya solo desea pasar página para cumplir su destino de mujer al convertirse en madre. La gélida Clitemnestra desprecia a su hija, pero en su ya patente debilidad comienza también a temerla y buscará en ella la balsámica dulcificación de los tormentos que le sobrevienen en forma de sueños. Orestes, el héroe, el hombre, el amado hermano sin el cual la venganza no es factible, llega de incógnito a palacio y, en una memorable escena de *anagnórisis* —se cuenta entre las más emotivas y bellas escenas líricas de todos los tiempos—, reconocerá finalmente a su hermana. El taimado Egisto, la antítesis del heroísmo, será el último en enfrentarse a Electra, quien lo conducirá al patíbulo mostrando una reprimida alegría interior que emana primorosamente de las notas de que le dotó un Strauss que controla de principio a fin la compleja psique femenina del personaje que nos está regalando.

Las escenas de la ópera se van sucediendo con perfecta ligazón entre ellas, sin mayor división interna que la que propicia la aparición de los propios personajes. La fluidez del desarrollo contribuye al suspense de una trama cuyo final es, como en la Grecia clásica, presumiblemente conocido por el público, pero que Hofmannsthal había hecho virar en un audaz escorzo teatral al lanzar a la protagonista, sumida en el éxtasis, hacia una brutal danza de muerte que nos hace rememorar el final de *Bacantes* de Eurípides —presencia que sirve para que en la ópera hayan quedado condensados los tres grandes clásicos áticos.

En *Elektra* la sublimación de una venganza se enarbola como el único sentimiento verdadero que llena la obra de principio a fin, hasta el punto de ahogar a todos los demás, que sin embargo también están presentes en la obra: amor filial, paternal, de hermana, de madre, poder, remordimientos. Si la ópera arranca con esa potente y obsesiva idea de Agamenón, concluye con la resolución trágica, feroz y cruenta, de un conflicto que nace y se desarrolla fundamentalmente en el plano de la mente de la protagonista, de donde pasa a hacerse realidad tangible. El sentimiento de venganza es compartible por



Electra at the Tomb of Agamemnon, de Frederic Leighton (c. 1869)

muchos, pero solo adquiere carta de naturaleza trágica cuando pasa a manos de Electra, quien lo hace suyo, personal e intransferible. En palabras del crítico Arturo Ramoneda, *Elektra* es un auténtico “monumento al odio y al rencor”.

Elektra, por lo demás, es un prodigio de adaptación de la música a la psicología de los personajes. El movimiento mental de la princesa micénica está exquisitamente modulado, lo cual resulta, en sí misma, una tarea de enorme dificultad descriptiva comoquiera que se desarrolla precisamente sobre una idea fija, la del sentimiento de venganza, clavado en el corazón de una joven que no vive ya sino para ella, lo que sin duda dificulta la labor del compositor a la hora de desplegar una buena variedad de matices. Pocos ejercicios más fascinantes para el intelecto humano que seguir la línea de la protagonista durante la hora y media que dura la obra. Pero, además, la conexión de la protagonista con los demás personajes está magistralmente hilvanada sobre el juego musical y literario de contrastes. Ligada íntimamente con dicha línea psicológica, la modernísima paleta rítmica de la obra, que sigue la línea de su antecesora estilística *Salomé*, forma también parte fundamental del elemento descriptivo.

La princesa Electra, que no había gozado hasta la fecha de protagonismo en el ámbito operístico —apenas se le recuerda más allá de su comparecencia en el *Idomeneo* mozartiano—, sale a la luz precisamente cuando los estudios de Freud sobre la histeria se imponen entre la intelectualidad de la Europa de la época. Es el momento oportuno para que el padre del psicoanálisis anide en el libreto de Hofmannsthal y se constituya en uno de los pilares de esta moderna recreación. La interpretación de los sueños, ya presente en los modelos clásicos, constituye ahora y a partir precisamente de la eclosión de Freud, la base de la lucha que sostienen madre e hija en la parte central de la ópera. Pocas veces en la historia del melodrama se ha construido un clima de tensión psíquica. Con una música en extremo seca, Clitemnestra se nos muestra como la atormentada heredera de unos hechos —el regicidio es *su hecho*— que la devoran por dentro ante la atenta mirada de su morbosa hija, convertida en un auténtico pozo de odio. El politonalismo, retorcido hasta cruzar sin complejos la línea del atonalismo, adquiere aquí su más genuino sentido.

Elektra bien puede leerse como expresión de la dicotomía entre lo apolíneo frente a lo dionisiaco, o como la de la obediencia de Crisótemis frente a la rebelión de Electra —en la línea de otras célebres hermanas, las tebanas Antígona e Ismene— o como la de la correcta sujeción al poder político frente al desacato.



En las palabras de Hofmannsthal y en las notas de Strauss renacen con fuego renovado viejos temas como el conflicto generacional materno-filial, la lucha entre razón y pasión o la tensión política entre conservadurismo y progresismo. Son los mismos temas de la vieja tragedia griega —y de la comedia— los que vuelven a poner al público en trance de meditar en la Viena del psicoanálisis, pero ahora Strauss y Hofmannsthal habían elegido —con intenciones, si no provocadoras, al menos sí rompedoras— presentar al público una Grecia alejada del idealizado blanco mármoleo del romanticismo alemán, apostando por recrearse en el lado más primitivo de la cultura helénica, en ocasiones no tan lejano a lo salvaje e incivilizado. Siguiendo la estela abierta por Nietzsche al presentar lo dionisiaco griego en *El origen de la tragedia*, el músico llegó a definir el helenismo de su *Elektra* como “demoníaco y extático”.

Strauss colocó en el foso una orquesta de 111 músicos que crea una atmósfera asfixiante, algo que ya había experimentado en *Salomé*. Llegó a afirmar que se conformaba con que se escuchase un 40 % del elemento vocal, lo que permite sopesar una dirección musical entre la ópera propiamente dicha y el poema sinfónico con voces de fondo. Ya hemos apuntado que Strauss llegaba a su madurez operística después de haber conseguido su madurez como compositor de esos poemas sinfónicos que lo habían catapultado a la fama.

Pero si el éxito de *Elektra* —que la soprano Maria Jeritza interpretó por primera vez el 21 de enero de 1909 en Dresde— fue importante, no es menos cierto que resultó algo menos rutilante que el de *Salomé*. Ello propició que se levantara una frontera en la propia producción de Strauss, quien era consciente de haber llevado “al límite extremo la capacidad del espectador”. Así, tras esta doble incursión en un lenguaje tendente a la vanguardia, el músico dio un viraje de tipo conservador, fruto del cual es el siguiente trabajo del catálogo lírico straussiano, *El caballero de la rosa* (1911), en el que prosigue su colaboración con Hofmannsthal y con Rheinhardt. *Rosenkavalier*, esa deliciosa recreación del espíritu mozartiano, es probablemente la ópera más apreciada y universalmente degustada del autor. Su éxito —arrollador sin fisuras— dejó el camino abierto para que las facultades de Strauss caminaran durante los años siguientes por una senda de triunfo. En expresivas palabras del escritor Félix de Azúa —y aun siendo la afirmación matizable— a partir de entonces Strauss prefirió “el acogedor escote de las marquesas al hirsuto cuerpo de Electra”.



Hay quien lo ha definido como el paso de la época de “óperas negras” a la de “óperas rosas”.



Hugo-von-Hofmannsthal

ARIADNE AUF NAXOS (1916)

Pero, precisamente por la íntima unión intelectual lograda con un artista como Hofmannsthal en *Elektra*, era inevitable que cualquier nuevo paso que diera Strauss junto con él se desarrollara en el marco del debate intelectual. La idea del inquieto literato era, indudablemente, seguir experimentando estilísticamente. Y un nuevo proyecto no tardó en cristalizar, germinando a partir de actualización, de carácter artístico progresista, del viejo modelo de la *opera buffa*, puesta ahora en contraste con el carácter aristocrático de la vieja “gran ópera mitológica”.

La bullente idea halló cobijo en un ambicioso proyecto de Max Reinhardt para el *Deutsche Theater* de Berlín y que consistía en representar, naturalmente en alemán, la conocida comedia de Molière *El burgués gentilhomme*, insertando en el interior de esta una ópera titulada *Ariadna en Naxos*. La obra francesa original había incluido en su estreno un *ballet* de ambiente turco con música compuesta por el célebre Jean Baptiste Lully. Ahora, en el lugar que ocupaba dicho *ballet*, iría la música que compusiera Strauss sobre el mito de la princesa Ariadna, la hija del rey Minos, abandonada por Teseo en la isla de Naxos.

Y así fue, pero el espectáculo, estrenado a la postre no en Berlín sino en Stuttgart el 25 de octubre de 1912 y con el mismo título molieriano de *El burgués gentilhomme*, se acercaba a las seis horas de duración, lo que no contribuyó precisamente a su éxito. Es sabido que Strauss siguió, en no pocos aspectos de su producción operística, reconocibles acentos de la estela de Wagner. Pero las representaciones de semejante duración raramente se conciben si no es para el montaje de las obras del genio de Leipzig. Ni siquiera Strauss, armado de todo su genio e ingenio, puede competir con Wagner en este extremo. Una cosa es el universo del creador de *Parsifal*, cuyos acólitos se ven capaces de asistir, con espíritu cercano a lo religioso a las largas funciones del famoso teatro de Bayreuth, y otra pretender programar casi seis horas seguidas de teatro y música cuando esta no es de Wagner. Y el público, sin llegar a rechazar de plano este *Burgués gentilhomme*, tampoco lo abrazó con demasiado entusiasmo, lo que propició una inevitable reforma del proyecto.

Hofmannsthal pensaba ahora en una obra de reducidas dimensiones sobre Ariadna “combinando figuras heroico-mitológicas con Arlequín y Scaramuccio, que aporten un elemento bufo entretejido con el momento heroico”. A pesar del revés sufrido en el estreno y en las pocas reposiciones que de la obra se ofrecieron, la confianza de Hofmannsthal en su texto le impulsaba a no rendirse. La remozada ópera llegó a puerto —ahora ya titulada *Ariadne auf Naxos*—, no sin antes haber tensado las relaciones entre libretista y compositor, cada uno aportando numerosos puntos de vista diferentes, incluida la elección de la tipología vocal más adecuada.

Ariadne auf Naxos se estrenaría el 4 de octubre de 1916 en la Ópera de Viena, y de nuevo con Maria Jeritza, la primera *Elektra*, en el papel principal. Se había eliminado la obra de Molière como marco y se había conformado un prólogo de unos tres cuartos de hora en el que el personaje del compositor de la ópera sería sufre la intervención del caprichoso dueño de la casa y promotor del espectáculo, un millonario vienés, nuevo rico de dudoso gusto artístico, que decide que la ópera se representará en primer lugar y que la función seguirá con la representación de una comedieta de amores frívolos titulada *La infiel Zerbinetta y sus cuatro amantes*, a la que seguirán, como colofón, unos vistosos fuegos artificiales. Las airadas quejas del compositor no tienen, como era de esperar, efecto alguno. Pero la cosa no queda ahí porque, para acortar la velada, el patrón decide en el último instante que deben fundirse en escena



(¡al mismo tiempo!) la ópera seria y la farsa. El disgusto adquiere proporciones trágicas pero la función debe comenzar sin mayor dilación.



Ariadna, de John William Waterhouse (1898)

La escena nos deja en suerte a Ariadna en el momento de haber sido abandonada por Teseo. La muchacha despierta en una playa de Naxos arropada por tres ninfas: Náyade, Dríade y Eco. En pleno lamento, se presenta en la playa una compañía de *Commedia dell'Arte*. Sus alegres integrantes tratan, infructuosamente, de consolar a la princesa cantando y danzando a su alrededor. La actriz principal, Zerbinetta, se hace dueña de la situación y, tras indicar a sus compañeros varones que se retiren, se queda a solas con Ariadna. Zerbinetta se esfuerza en hacer comprender a la princesa que el amor de los hombres es algo efímero, pero ella, hundida en su desesperación, ya solo espera la muerte. Las ninfas anuncian la llegada de un joven y Ariadna cree que pueda tratarse de Teseo, pero, al comprobar lo erróneo de sus expectativas, su aturdida mente pasa a identificarlo con Hermes psicopompo, que se apresta a acompañarla

hasta el reino de los muertos. Pero en realidad se trata del dios Baco que, tras escapar de los encantamientos de la maga Circe, queda prendado de Ariadna nada más verla. Poco después, tras un breve e impetuoso acercamiento, Baco y Ariadna se unen para iniciar, ante la mirada atónita de Zerbinetta, el viaje extático del amor.

Se cuentan más de 40 obras sobre Ariadna, desde el temprano *Lamento d'Arianna* (1608) de Monteverdi hasta la cantata *Ariadne auf Naxos* (1789) de Haydn, por citar solo los trabajos de los autores más reconocidos. Literariamente el mito renace en el XIX gracias a un pequeño poema de Friedrich Nietzsche en el que la heroína se muestra como un perro ante Teseo, que la abandona. Este poema, fresco y novedoso, aporta savia nueva a la vieja historia, que queda servida para que, de la mano de artistas como Hofmannsthal y Strauss, Ariadna vuelva a emitir su lamento y curse de nuevo su camino hacia las estrellas.

Para el dibujo de la Ariadna de Hofmannsthal podemos rastrear en sus lecturas de Catulo (*carmen* 64) o de Ovidio (*Heroidas* x, *Metamorfosis* VIII, 169-182, y *Ars amatoria* I, 525-564). Y no es descartable que conociera las *Dionisiacas* del autor griego tardío Nono de Panópolis (s. V), quien desarrolla el tema de la boda final con Baco. La historia de amor-pasión entre el primerizo Baco y la bruja Circe, a la que se alude en varias ocasiones en el texto, parece a todas luces ideada libremente por el escritor austriaco, quien creemos que acertó de pleno al querer representar con ella la primera experiencia sexual del dios.

El sujeto de fondo de la obra, como manifiesta el propio escritor al músico en carta de 1911, es poner en contraste los dos tipos de amor representados respectivamente por la aristocrática Ariadna —el amor profundo y siempre fiel— y la actriz Zerbinetta —el amor liviano y siempre voluble. Y el resultado no pudo ser más afortunado, con una fusión de ambos elementos de factura impecable. Si el texto contiene las palabras exactas para presentar la multiplicidad de las emociones contenidas, la música coloca cada acento en su justo lugar, logrando elevar a categoría de obra maestra un trabajo que presentaba no pocos obstáculos desde el punto de vista dramático y compositivo. El prólogo, con sus dosis de contenido técnico, con su sequedad ambiental acrecentada por el uso frecuente del *parlato*, se va creciendo hasta desarrollarse en sí mismo como un completo y complejo conjunto de tensiones humanas que pone al



espectador en perfecta disposición de desplazarse hasta lo que va a suceder en la isla de Naxos.

El prólogo ya nos ha proporcionado las primeras noticias sobre Ariadna, pero, una vez situados en la isla —donde se va a desarrollar el acto único de la ópera en la modalidad de “teatro dentro del teatro” (*Theater auf dem Theater*)—, no tarda en comparecer una enternecedora escena de contraste en la que el clímax al que llega la desesperada situación anímica de Ariadna abandonada nos deja en suerte a la frívola dama de amores sin fin. Se trata de un certero hallazgo, pues ambas mujeres —cada una encerrada aún en el espectro que la caracteriza— logran comunicar con el público de manera tan sincera que ofrecen al espectador la posibilidad de decantarse por cualquiera de las dos. El personaje de farsa embelesa, se va creciendo en la escena —precisamente su medio— y el público asiste a un combate dialéctico en el que la hondura del sentimiento de desesperación llega a compenetrarse con la dulzura de las promesas de sencillos amores en una masa única llena de colores.

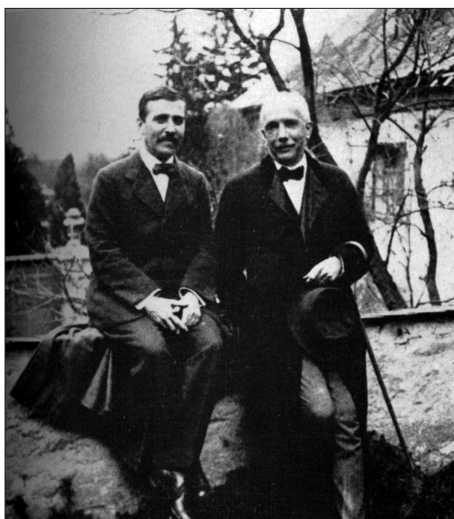
Dos arias de lucimiento de Ariadna, soprano lírica con fuelle, contra una —que bien vale por dos— de Zerbinetta. Esta célebre aria, plena de trinos y ascensos imposibles, ocupa la parte central de la obra, lo que la convierte, en cierto modo, en el corazón y el alma de esta. La pieza se ha convertido en caballo de batalla de las grandes sopranos de coloratura de todos los tiempos. Baco, heroico y amoroso, ocupa la parte final de la obra y es un *heldentenor* con un papel escaso en minutos pero de no poca dificultad por su tesitura y por su reconcentrada carga emocional. Puede que este Baco no se encuentre, por su brevedad, entre los grandes roles de tenor dramático, pero, en su relativa y aparente simpleza, resulta de buen encaje en la construcción del drama y es capaz de aportar uno de los mejores momentos dramático-amorosos de la producción straussiana.

En el marco de la lucha entre los dos planos teatrales presentados en la obra —la farsa y la tragedia lírica— la primera cumple la función de ir socavando lentamente los cimientos de la segunda, proceso que avanza a medida que Zerbinetta y sus cuatro amantes se van apoderando de la escena, pero que se frena en seco con la aparición final de Baco y la milagrosa transformación de la protagonista, quien se acaba imponiendo ante la mirada acurrucada de la comedianta, ahora tan atónita como satisfecha. En el paso del prólogo —vida real— a la ópera —representación mitológica— asistimos a otro proceso trans-



formador, el consistente en que los principales personajes reales se desdoblen en el mundo teatral presentándose como una continuación de su propio yo, que adquiere ahora su auténtica naturaleza, o sea, la teatral. Como dice el propio Hofmannsthal hablando del proceso creador y motor de esta ópera, “la metamorfosis es la vida de la vida, el misterio mismo de la ciencia creadora”. Así, Ariadna pasa de desear su incorporación al mundo de los muertos, con la aparición del muchacho en el que desea ver al psicopompo, a habitar el universo amoroso de la dicha de la mano del amante Baco, ahora pletórico y ya preparado tras haber superado su experiencia iniciática con Circe.

El foso, en contraste con la masa ingente de *Elektra*, es aquí casi camerístico —de apenas 39 instrumentos—, lo que deja patente con qué diferencias técnicas sustanciales jugaba Strauss a la hora de describir el sentimiento de Ariadna, que es rabia pero teñida aún de amor, de la explosión de odio puro contenida en el corazón de Elektra. La instrumentación de esta ópera, cristalina y sutil, se nos antoja uno de sus más acabados tesoros.



Strauss y Hofmannsthal en 1912

Soberbio manual de modernidad estilística, *Ariadne auf Naxos* es el mejor ejemplo de la capacidad que posee el viejo mito para adaptarse a las circunstancias más diversas. Un abigarrado compendio artístico que bebe de no



pocos elementos —en ella se dan cita estilos tan diversos como la ópera seria mitológica, la *opera buffa*, la *commedia dell'arte*, la *comédie française* o el propio *singspiel* alemán— resultando, de la fusión de todo ello, un producto que es inequívocamente una extraordinaria ópera germánica. Obra en la que conviven, con admirable naturalidad, el estilo heroico de esencia wagneriana y el ligero de corte *belcantista*, sin que en ninguna fase se atisben costuras que afeen un ápice el resultado final.

DIE AGYPTISCHE HELENA (1928)

La huella de los Atridas en la obra de Strauss no se esfuma cuando baja el telón de *Elektra*. Mucho menos difundido que el regreso de Agamenón es el de su hermano Menelao, el segundo de los hijos de Atreo, al que el canto IV de la *Odisea* —al final de la “Telemaquia”— nos muestra gozando, no mucho tiempo después de la guerra de Troya, de la paz y la armonía hogareñas en compañía de su recuperada Helena. El *nostos* de Menelao, tan distinto en su desarrollo y en su final al de su malhadado hermano, renacerá ahora, de la mano del mismo binomio artístico generador de *Elektra* y *Ariadne auf Naxos*, en la tercera de las óperas mitológicas de Strauss, que se presentaría bajo el título de *La Helena egipcia*. Si en los años posteriores a *Ariadne* el tándem se había demostrado capaz de dar a luz otros dos frutos que probaban su eficacia (*La mujer sin sombra*, exótico y complejo cuento, en 1919, y, en 1924, la comedia burguesa titulada *Intermezzo*), la nueva incursión fijaba su mirada en Helena de Troya. Había pasado más de una década desde el estreno de *Ariadne auf Naxos*.

El poeta griego arcaico Estesícoro de Hímera, en su *Palinodia de Helena* —obra que le atribuye la tradición y de la que conservamos apenas unos fragmentos y cuyo contenido nos ayudan a conocer los testimonios de Isócrates, Platón y Pausanias—, había sentado las bases literarias del “blanqueo” de la perniciosa tindáride. Sea lo que fuere esta “palinodia”, lo que parece claro es que Estesícoro se retractaba en ella de las acusaciones que había vertido sobre Helena en un poema anterior, pasando a afirmar ahora que Helena nunca realizó el viaje a Troya, liberando así a la célebre beldad de toda responsabilidad en el famoso conflicto. De este modo Estesícoro, que habría quedado ciego por insultar y difamar a Helena, expió su culpa y recuperó la vista. Porque, según



Estesícoro, en el momento del rapto fatal Helena había sido sustituida por un doble, una imagen o *eidolon*, una suerte de fantasma que la reemplazó en Troya. Años después, ya en época clásica, Eurípides concibió a una Helena, la protagonista de una de sus tragedias, en la que cristaliza esta idea de una reina de Esparta no responsable de la ruina de Troya. Y en esta *Helena* de Eurípides, que se desarrolla en Egipto, se basará Hofmannsthal para el libreto al que pondrá de nuevo música Strauss.

Para indagar en el que fue el penúltimo proyecto operístico de Strauss-Hofmannsthal, disponemos de un ensayo que el propio libretista redactó en 1929. En él el escritor nos desgana la génesis de su obra a partir de las reflexiones que le provocan la propia guerra de Troya y especialmente la imagen del reencuentro entre Menelao y Helena. Al escritor austríaco no dejaba de impresionarle la imagen de los esposos en perfecta conjunción marital después de la larga aventura de Helena con Paris. El drama de Eurípides nos presenta precisamente el momento del reencuentro de los esposos en tierras de Egipto, donde la bella Helena había sido, por orden de Hera, trasladada y confiada para su custodia y protección a Próteo. Hofmannsthal se disponía a indagar en la poderosa naturaleza de esa fuerza que había logrado rehacer la unión matrimonial perdida.

El estreno de esta *Helena en Egipto* —nos permitimos apostar por esta versión española para el título, que creemos más acorde con la realidad de la trama— tuvo lugar el 6 de junio de 1928 en Dresde. La cantante prevista originalmente para el exigente rol de Helena fue de nuevo la gran soprano dramática Maria Jeritza. Perfecta por sus características vocales y por su experiencia straussiana, sin embargo, las condiciones pecuniarias que impuso desembocaron en que finalmente fuera reemplazada por la bellísima voz de Elisabeth Rethberg, cuyas dotes de actriz sin embargo no convencían a Hofmannsthal. Jeritza, eso sí, estrenó el papel en Viena unos días más tarde. Para la representación de la obra en el Festival de Salzburgo cuatro años más tarde, dirigida por Clemens Krauss, Strauss realizó algunos cambios tendentes a la simplificación de la dramaturgia del segundo acto, que él consideraba el talón de Aquiles del estreno.

Repasemos el argumento. Al comienzo del primer acto Menelao viaja en barco desde Troya junto a su recuperada esposa Helena. En la mente del Atrida, la idea fija de matarla por su deslealtad y por la guerra que ha provocado. La



nave se acerca a Egipto y la hechicera Etra, amante de Poseidón, observa lo que sucede a bordo y envía una tormenta que consigue salvar momentáneamente a Helena de la muerte. El barco es arrastrado hasta la costa, donde se encuentra la mansión de Etra. La pareja desembarca sana y salva. Helena se adentra en el sensual palacio donde su dueña, impresionada por la belleza de la griega, la encomienda al cuidado de las delicadas ninfas que le sirven. Se dispone a proporcionarle el brebaje mágico del olvido con el que logre engañar a Menelao para apartar así de la mente del violento marido la idea de acabar con su esposa. Para ello contará con la ayuda de unos burlones duendecillos (*Elfen* es el término utilizado), que simularán el retorno de su antiguo rival Paris, con quien cree el Atrida luchar de nuevo. Etra convence a Menelao de que en realidad la auténtica Helena fue trasladada hasta Egipto antes de su famosa huida de Esparta y que la que provocó la guerra de Troya no fue sino una réplica de su esposa. Así, Helena no solo fue siempre fiel a Menelao, sino que, para suerte de su esposo, ha quedado preservada de los efectos del paso del tiempo durante la contienda.

En el segundo acto la pareja de esposos se traslada a las cercanías del monte Atlas, donde Helena y Menelao se disponen a celebrar sus segundas nupcias. El reyezuelo del lugar, Altaír, que ha quedado prendado de Helena, la cubre de regalos. Mientras tanto Menelao se vuelve a enfrentar a una nueva reencarnación de la figura de Paris: se trata en esta ocasión del joven y sensual Da-ud, hijo de Altaír. Menelao acaba con Da-ud y una nueva intervención de Etra, que se sirve de su influencia ante Poseidón, logra alejar al ardoroso Altaír. Helena, consciente de que el filtro del olvido no ha sido efectivo, se muestra ahora dispuesta a dar a Menelao el filtro contrario, el del recuerdo. Etra le advierte del peligro de esa decisión, pero Helena, convencida de que es su última oportunidad, sigue adelante con su idea. El recuerdo verdadero, ahora sí, provoca el hechizo. La aparición, en las postrimerías de la ópera, de Hermíone, la joven hija de la pareja, certifica la feliz reconciliación del matrimonio, al que contemplamos sumido en un éxtasis amoroso final.

Según se echa de ver en unas palabras del libretista redactadas en 1923, este buscaba con mucho afán, para afianzar su visión de la mujer más hermosa del mundo (“die Schlafende ist von allen Frauen der Welt die Schönste”), que la música de Strauss contribuyera a que la obra se desarrollara en un estilo más bien ligero, lejos de la gravedad que había sido la característica principal del personaje de Ariadna. Y de hecho la obra parece al menos en su primera parte



Helen of Troy, de Evelyn de Morgan (1898)

dirigirse por esos derroteros, aunque el resultado final, llegados al segundo acto, aleja al menos parcialmente esa sensación.

Hofmannsthal sustituye la figura del Próteo de Eurípides por el de la hechicera Etra, mucho más acorde con el gusto y la natural sensibilidad de Strauss hacia las figuras femeninas. Por lo demás, el texto hace discurrir la trama de manera muy fluida, emergiendo en no pocos momentos la brillante expresividad y el gran aliento poético que caracterizaron siempre a Hofmannsthal. Es en el terreno musical en el que acaso se echa en falta un punto mayor de esa deliciosa inspiración que en otras obras de Strauss luce con mayor intensidad —sin ir más lejos, en la propia *Ariadne*, por no hablar del *Rosenkavalier*—. Del mismo año del estreno de esta *Helena* son las palabras del musicólogo suizo Willi Schuh, biógrafo de Strauss, en las que no dudaba en clasificar esta obra como “un Strauss menor”, no sin certificar sus grandes logros, como el final del primer acto.

Pero la ópera no ha acabado nunca de romper entre los aficionados, lo que puede ser achacable, a nuestro entender, a la poca efectividad real de la propia historia del *eidolon*, incapaz de oponer resistencia a la fuerza universal de Helena como *femme fatale*. Además del hecho, ya apuntado, de que, sin poner en cuestión la calidad de la música, no es en esta ópera en la que nos encontramos con el Strauss más dulce e inspirado. Por otro lado, los guiños a Wagner —el mutuo engaño asumido de Tristán e Isolda y también el espíritu reconocible de Brunilda y Sigfrido— son evidentes por parte del libretista, pero aquí a Strauss acaso le falte la pasión convencida y desbordante de su ilustre modelo.

Acierto de Hofmannsthal-Strauss es, a nuestro entender, el resultado global de la caracterización literario-musical de los personajes que rodean a la pareja protagonista. Para empezar, la hechicera Etra, que ejerce a la perfección el papel de contrapeso dramático y vocal al aquilatado peso vocal de Helena, algo en lo que Strauss ya había demostrado su pericia al contraponer a las parejas Elektra-Crisótemis y Ariadna-Zerbinetta. Otro tanto podemos decir del binomio padre-hijo, Altaír-Da-ud, respectivamente un barítono con cuerpo y un tenor que canta muy poco, pero cuya presencia aporta un fresco y oportuno lirismo. Así, la ópera queda perfectamente compensada en su despliegue de tipología canora. Cosa distinta es que la dificultad y el carácter canoro esencialmente dramático de los roles principales —la soprano Helena y el tenor Menelao— no sirvan precisamente para favorecer la difusión de la obra, y más en estos

tiempos de escasez de voces dramáticas de auténtico peso, especialmente en el lado masculino.

Die Agyptische Helena no es una obra ni perfecta ni sublime y no guarda en su seno pasajes inolvidables que puedan ser extraídos aisladamente con éxito asegurado. Pero es innegable que cuenta con una factura orquestal de gran nivel, marca de la casa, y con una línea de escritura vocal muy atractiva. Es un trabajo de variada dinámica y además posee características que encajan bien con el gusto de una importante parte del actual consumidor de ópera: por un lado, la obra se genera por un sentimiento de tanto recorrido escénico como el trauma bélico —el impacto de la Gran Guerra permanecía clavado en la retina de Hofmannsthal en el momento de emprender el proyecto— y, por otro, el tratamiento de la violencia machista que lleva por bandera su protagonista masculino la convierte en tristemente actual. Además, se nutre de un amplio abanico de ideas bien planteadas y resueltas, tanto literaria como musicalmente: la importancia de la verdad por encima de la mentira, el poder del amor verdadero, la confianza de una mujer en sus posibilidades, lo fútil de la fuerza de los efectos de las pócimas. Y todas ellas funcionan en esta *Helena* de Strauss-Hofmannsthal como el poderoso motor de ese erotismo de la fidelidad que tan caro resultaba a sus autores. Por todo ello merecería al menos más oportunidades de ser degustada de las que ha gozado hasta ahora.

DAPHNE (1938)

Hubo de transcurrir casi otra década para que se produjera un nuevo encuentro del operista con la mitología griega, lo que tuvo lugar bajo el influjo de la magia contenida en una de las historias de más vasta descendencia artística de todos los tiempos: la metamorfosis en laurel de la ninfa Dafne tras el acoso de Apolo.

Hofmannsthal había fallecido repentinamente en 1929, lo que, además de dejar un hueco imborrable en las letras germánicas, obligaba a Strauss a la imposible tarea de tratar de encontrar al sustituto adecuado. *Arabella*, la décima ópera de Strauss y última colaboración de Strauss con Hofmannsthal, se estrenaría en 1933 y para su siguiente trabajo, *La mujer silenciosa* (1935), el encargado de la elaboración del libreto fue el novelista austriaco Stefan Zweig, quien parecía el hombre destinado a cubrir el hueco. Pero la política cultural del



III Reich hizo del origen judío de Zweig un problema. Los tiempos y sus tristes circunstancias urgían a Strauss a encontrar un libretista sin ascendencia hebrea.

Día de paz, estrenada en 1938, es la primera de las tres óperas cuyo texto viene firmado por Joseph Gregor. El que sería su nuevo libretista, que hasta entonces había ejercido de bibliotecario e historiador literario, había sido presentado a Strauss por el propio Zweig, quien, a base de insistir, había logrado que el músico contara con sus servicios. Pero este grisáceo artista, prácticamente desconocido hasta entonces en el mundo teatral —apenas había ejercido durante un breve tiempo como asistente de Max Reinhardt—, era, a todas luces y a pesar del empeño de Zweig, un escritor de mucho menor calado que Hofmannsthal —y que el propio Zweig—. Además, era inexperto en el empeño libretístico. Consciente de la altura y del peso de Hofmannsthal, con quien inevitablemente se le iba a comparar, Gregor se mostraba particularmente interesado en ofrecer a Strauss un nuevo y adecuado marco literario para su lucimiento musical. La historia de Dafne y Apolo pareció convencer a Strauss y el libretista —al que había inspirado la contemplación de una litografía de Théodore Chassériau— se puso manos a la obra.

Aunque las *Metamorfosis* de Ovidio se suele citar en ocasiones como fuente, se trata más bien de una cómoda querencia de arrastre porque, a decir verdad, la influencia del poeta sulmonés no se deja notar demasiado en el libreto de Gregor —al menos en lo que se refiere a la estructura dramática—, siendo la versión del mito del escritor del s. I a. C. Partenio de Nicea (*Sufrimientos de amor* 15) la más perceptible. El texto de Partenio, al que sigue de cerca un texto posterior de Pausanias, no deja de ser una breve exposición en prosa de la historia de la ninfa. Para el seguimiento del libreto de Gregor y sus significativas variantes con respecto a Partenio, proponemos la lectura del escrupuloso estudio que ha emprendido recientemente Manuel Antonio Díaz Gito, quien ahonda, a lo largo de los tres artículos que ha dedicado a esta ópera, en el análisis de los personajes, la tradición clásica, la simbología mítica, la relación de la obra con la cinematografía de la época o las razones de la elección del tema por parte del libretista.

El reto era casi un imposible para Gregor y, como era de esperar, las desavenencias entre libretista y compositor fueron constantes en *Daphne* desde la génesis hasta el parto —de hecho, lo fueron en los tres trabajos en que colaboraron, empezando por *Un día de paz*, libreto que en realidad acabó revisado

y finalizado, a petición de Strauss, por el propio Zweig—. El planteamiento inicial de Gregor era presentar un mundo griego no muy alejado de la visión idealizada decimonónica. Pese a la hondura del giro conservador, resultaba de todo punto desfasado que el propio Strauss, que años atrás había roto moldes componiendo *Elektra*, quedara ahora seducido por la visión, más cercana a Winkelmann que a Freud, con la que contemplaba Gregor el mito griego. Así, en 1935 Strauss pudo leer el texto completo y este no le satisfizo en absoluto. Achacaba a Gregor trivialidad psicológica, falta de tensión dramática y, concretamente, que no fuera capaz de construir un auténtico conflicto entre los dos pretendientes de la ninfa, el pastor Leucipo y el dios Apolo. Así que, a petición de Strauss, fue el propio Zweig el primero en meter la cuchara en el proyecto. Siguiéron más desencuentros y Strauss no escatimaba dureza en las críticas a la capacidad poética de Gregor: “la jerga con la que se pretende imitar a Homero no siempre está felizmente conseguida”. Ello acabó desembocando en otra intervención, la del director de orquesta Clemens Kraus, quien apoyó al músico en su idea de que la metamorfosis final de Dafne fuera descrita fundamentalmente por la orquesta, en contra de la opinión del libretista, que apostaba por una gran escena de tipo coral. El pobre Gregor, que era perfectamente consciente de la altura de quienes no paraban de husmear en su trabajo, aceptaba resignado tanto las feroces críticas de Strauss como las intervenciones de otros.

Pero la obra quedó al fin concluida y el exitoso estreno de *Daphne* tuvo lugar el 15 de octubre de 1938 en la Ópera de Dresde. En el elenco musical de esta “tragedia bucólica en un acto” destacaba a todas luces quien habría de ser uno de los más grandes intérpretes de la obra straussiana, el mítico director austriaco Karl Böhm. La soprano alemana Margarete Teschemacher fue la primera Dafne y la obra no tardó en contar entre sus intérpretes a cantantes de talla mundial como los Apolos de los tenores Anton Dermota y Fritz Wunderlich o las Dafnes de las no menos grandes sopranos Maria Reining y Hilde Gueden.

La adaptación del mito que pergeñó Gregor nos propone una acción sencilla ambientada en un idealizado escenario campestre. Unos pastores se preparan para la inminente festividad de Dioniso mientras la ninfa Dafne, de aspecto y ademanes infantiles, se recrea en su amor por la naturaleza, especialmente por los árboles, y se muestra insensible a los requerimientos amorosos del pastor Leucipo, quien fue su compañero de juegos en la niñez que ambos



compartieron. Ella, que se muestra ajena a cualquier afán social, ve al muchacho como a un hermano. Por su parte Gea, madre de la ninfa, se muestra preocupada por el cada vez más evidente desapego de su hija hacia el amor y hacia todo lo que simboliza la próxima fiesta de Dioniso, que debería suponer el camino de Dafne hacia el matrimonio. En efecto, la ninfa rechaza la vestimenta festiva que le ofrece su madre. Pero dos sirvientas de Dafne se ofrecen a Leucipo para ayudarle a conseguir el amor de la chica, para lo cual le proporcionan los vestidos femeniles que ella ha rechazado. Comparece ahora el pescador Peneo, padre de Dafne, invocando melancólicamente a los dioses del cercano Olimpo para la fiesta: en otro tiempo también Peneo fue un dios. Y allí se presenta el mismísimo Apolo, pobremente vestido como uno más de los pastores. Peneo recibe al recién llegado y ordena a su hija que le sirva. Cuando ve a Dafne, Apolo queda impresionado por su belleza celestial y comienza su acercamiento a la ninfa, pero ella sigue en su idea de buscar tan solo un amor fraterno, por lo que se siente confundida y atemorizada ante las ansias de abrazo de su huésped. Comienza la fiesta de Dioniso, con pastores y muchachas en procesión. Leucipo, vestido con la ropa de Dafne, le ofrece una copa de vino y ella accede a danzar con él. Apolo reacciona celoso, provoca una tormenta que aterroriza a los asistentes y todos abandonan precipitadamente el lugar. Quedan Leucipo y Apolo, quienes se enzarzan en un desigual duelo por el amor de Dafne. La tensión va en aumento hasta que el dios opta por hacer uso de su poder y, valiéndose del arco, acaba con el pobre pastor. Dafne, horrorizada, se culpa ahora de la muerte de su amigo y espera que la muerte también la alcance a ella. Apolo contempla la escena y no tarda en arrepentirse de su desproporcionada actuación, pues se ha dado cuenta de que ha matado a un hombre sencillo y noble. Para tratar de compensar el mal que ha causado, Apolo consigue que Dafne se transforme en árbol y así esta podrá formar parte eternamente de la naturaleza, el único objeto verdadero de su amor.

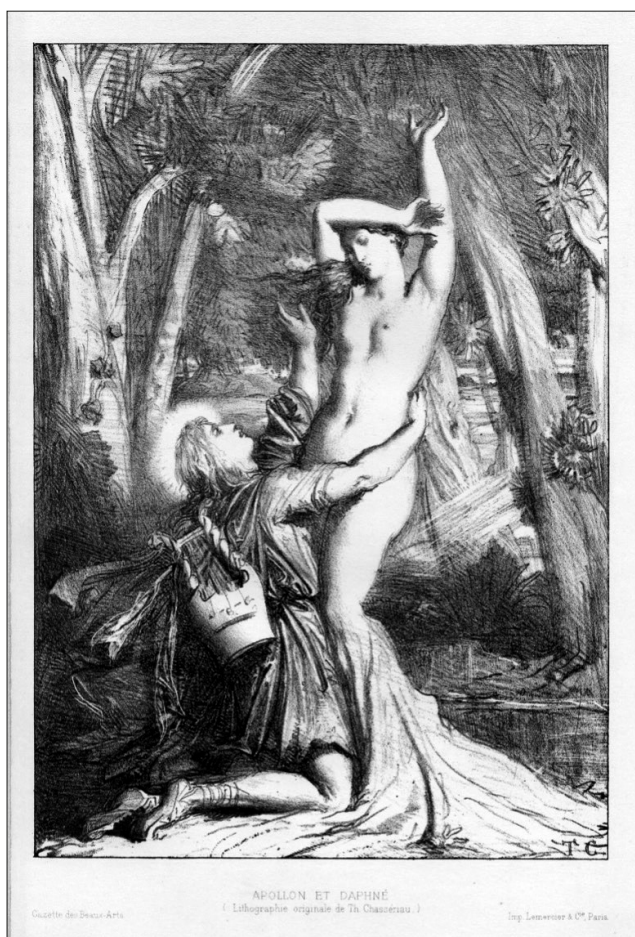
Como vemos, la ópera presenta a un Apolo que llena egoístamente todo el espacio en que se mueve y que va ahogando, en desigual combate y sin demasiadas contemplaciones, las juveniles figuras de Leucipo y Dafne hasta hacerlos desaparecer, por completo en el caso del pastor, y liberando a la ninfa de su antropomorfismo. Así, la lucha entre lo dionisiaco, continuo telón de fondo desde el comienzo, y lo apolíneo, desemboca —al menos aparentemente— en victoria del dios del sol. Decimos *aparentemente* porque, al llegar

a la escena final, en la que el espectador asiste a la milagrosa metamorfosis, esta se enmarca en una radiante luna llena que nos avisa de la comparecencia artémica que, representando a la naturaleza amada por Dafne, nos da la pista sobre el verdadero destino final de la ninfa, el de convertirse en una hamadríade, acogida en su seno por esa Diana silente que ayuda a mitigar, con su discreta presencia, el resultado de la escandalosa actuación de su hermano gemelo. Así, dicho combate apolíneo-dionisiaco, ineludible en el arte y en la intelectualidad germana desde su sonado desarrollo por Nietzsche, reaparece en esta ópera sin que necesariamente deba estar presente la figura de Baco, representado, además de por el ambiente que envuelve desde el principio la obra, por su humanización en la figura de Leucipo, ese pastor acaso en exceso lánguido y pueril, del que Strauss esperaba en vano una posibilidad de conflicto con Apolo que necesariamente había de quedar en algo superficial. No podemos saber lo que podría haber nacido de la cabeza de Hofmannsthal pero sospechamos que al menos habría convencido a Strauss de que desistiese de buscar el dibujo de un auténtico combate. El cambio en la escena final de la ópera sí vino provocado por una idea claramente fallida de Gregor, pero la ausencia de conflicto entre Apolo y Leucipo no tenía visos de solución, pues venía de fábrica.

El temprano *drama per musica* titulado *La Dafne* (1598) de Jacopo Peri es considerado el auténtico antecedente de lo que muy poco después, ya de la mano de la *Camerata Fiorentina* y sus distintas versiones del mito de Orfeo, podrá llamarse con justicia “ópera” (*opera in musica*, como se le denominó originalmente). Por tanto, a pesar de que la laureada ninfa forma parte del mismo germen del género, sin embargo, de las aproximadamente treinta óperas que tratan el tema de su metamorfosis en laurel, ninguna de ellas ha acabado de establecerse en el repertorio, siendo precisamente esta *Daphne* de Strauss la de mayor trascendencia y calado. Y es que la metamorfosis de la ninfa es tan sugerente desde el punto de vista estético y plástico como carente de verdaderas posibilidades de desarrollo dramático. De ahí —convenimos con el citado Díaz Gito— el acierto de Gregor al decidir mirar hacia Partenio, quien, aunque a una distancia sideral de la luz de Ovidio, nos presenta una historia de Dafne que, al menos, contiene algo parecido a un nudo argumental en cierta medida apto para las tablas. Tal y como había sucedido en el caso de Electra, hubo que esperar al siglo xx para que Dafne encontrase por fin su lugar en la ópera. Y para ello se hizo necesario que se hubiera desarrollado previamente la teoría



estética nietzscheana de la confrontación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, antes de la cual el asunto no parecía acabar de encajar en el molde operístico. Dafne bien merecía una música como la de Strauss, sin duda lo más valioso de una obra que, en todo caso, pivota sobre un libreto que, si no brillante, es al menos más que digno.



Apollon et Daphne, de Theodore Chasseriau (1846)

En el terreno musical, los buenos atributos de *Daphne* son abundantes ya desde la delicada pintura inicial del ambiente bucólico. Una deliciosa aria de salida de

la ninfa remarca su carácter decididamente infantil. Apolo, otro tenor cercano al corte heroico, se muestra vibrante en el momento de revelar a los pastores que él es el propio sol. Conmueven el lamento de Dafne ante la muerte de Leucipo y, capaz de dejarnos boquiabiertos, la celestial y maravillosa música de la metamorfosis final, de inequívoca inspiración straussiana y que el propio autor interpretaba con frecuencia en sus últimos tiempos. Por momentos apreciamos la feliz influencia del wagneriano *El oro del Rin*, ese otro canto a la naturaleza pura e incontaminada, aspecto que comparte con *Daphne* en no poca medida. Las proporciones moderadas de esta *Daphne* —con su hora y media de duración, se trata de la más breve de las cinco óperas mitológicas de Strauss— contribuyen a que la obra funcione globalmente muy bien y a que sus carencias de libreto, que —conviene resaltarlo— tampoco son demasiadas, queden solapadas sin demasiados problemas.

DIE LIEBE DER DANAE (1944)

Y llegamos al quinto escalón para encontrarnos con la última de las óperas mitológicas de Strauss, la que aborda la seducción de Dánae por Júpiter convertido en lluvia de oro, mito fundido para la ocasión con el del legendario rey Midas. Se hace necesario comenzar certificando que se trata de una ópera cuya escasa divulgación entre el común de los aficionados es inversamente proporcional a la enorme calidad que atesora.

El hecho hunde sus raíces, para empezar, en que en esta ópera —la que en principio estaba destinada a ser la última de las óperas del catálogo de Strauss— va a reaparecer la alargada sombra de Hofmannsthal. El fallecido escritor había dejado un esbozo de libreto, redactado en 1920, y que a la sazón no acabó de despertar verdadera inquietud en el músico, titulado *Dánae o el matrimonio de conveniencia*. Según el propio autor, pretendía tratar el mito “de manera impertinente, al estilo de Luciano de Samósata”, y para ello requería de una música, necesariamente de Strauss, que resultara “ligera y espirituosa”. Pero el proyecto quedó pronto relegado y pasarían muchos años hasta que Strauss se decidiera, por feliz sugerencia de Willi Schuh —que había leído el esbozo de Hofmannsthal, publicado en 1933— a retomar el trabajo. Así que, completada su Dafne, Strauss emprendió *El amor de Dánae*.



Y —¡lo que son las cosas!— Strauss volvió a elegir a Gregor como libretista. Y de nuevo aparecieron las incursiones del propio compositor, nunca satisfecho, y de nuevo las del director Clemens Krauss, cuyas ideas ocuparon no pocas líneas del texto. Strauss dio al fin su *placet* a un libreto que calificó de “muy divertido y lleno de espíritu griego”. La ópera quedó terminada en junio de 1940 y el estreno, inmersos ya en plena II Guerra Mundial, se fue retrasando hasta quedar finalmente fijado para el verano de 1944. Pero el 20 de julio se produjo el frustrado atentado contra Adolf Hitler que provocó que el jefe de propaganda Goebbels clausurara toda actividad teatral pública. A *El amor de Dánae* se le permitió tan solo un pase privado el 16 de agosto del mismo año, con invitados selectos y con algunos soldados que ocupaban los asientos del recinto del Festival de Salzburgo. Clemens Krauss dirigía a su esposa, la soprano rumana Viorica Ursuleac, que fue la primera Dánae, y a la que acompañaba el gran Hans Hotter en el papel de Júpiter. La verdadera primera función, ya abierta al público, tuvo que esperar ocho años, hasta el día 14 de agosto de 1952 —hay grabación comercial—, pasados ya tres años desde la muerte de Strauss, y con la misma producción escénica y dirección musical que en el pase privado.

A modo de drama satírico, tan propio de final de esa gran jornada teatral que es el conjunto de la ópera mitológica del muniqués, Strauss aborda su incursión en el mito de Dánae con la intención —ya presente en la protogénesis de la obra— de que prevalezca una visión desenfadada de los personajes. Se trata de una comedia con la que Strauss quería presentar “el ocaso de los dioses griegos y la despedida de la comicidad helénica”. No en vano la obra se anuncia en la partitura como *Heitere Mythologie* o “mitología alegre”.

Una muy trabajada trama —hay quien la ve en exceso compleja— hace arrancar el primer acto en la mansión del rey Pólux, otrora rico y ahora arruinado, quien confía su suerte a dar con un potentado marido para su hija Dánae. Piensa para ello en el rey Midas. Pero es Júpiter quien, en forma de lluvia de oro, se desliza hasta la joven y la baña mientras esta duerme. La muchacha, que cuenta a la criada Jante sus sensaciones durante el sueño, está decidida a aceptar solamente al pretendiente que se muestre a la altura de sus oníricas sensaciones. Midas se presenta bajo el atuendo de un servidor suyo y Dánae se siente atraída por él. Poco después es el propio Júpiter quien hace su aparición en la corte, en su caso bajo la apariencia de Midas.



En el segundo acto cuatro antiguas amantes de Júpiter (Leda, Europa, Sémele y Alcumena), ayudan a preparar el lecho nupcial para la boda de Dánae y Midas. Pero Júpiter se muestra celoso, pues ha podido comprobar la atracción que Dánae siente hacia el rico rey, quien a su vez trata de convencer al dios supremo de que la muchacha prefiere seguir los dictados de su corazón antes que dejarse arrastrar por el oro. Júpiter entonces lanza una maldición hacia Midas: todo lo que toque se convertirá en oro. Midas y Dánae se aman y sus corazones parecen fundirse pero en el momento del abrazo ella queda transformada en áurea estatua. La confrontación entre Júpiter y Midas llega a su punto álgido cuando discuten airadamente en presencia de la propia Dánae, quien, ante la mirada decepcionada del dios, sigue decantándose por Midas, a pesar de que Júpiter le está ofreciendo la inmortalidad.

En el tercer y último acto Dánae y Midas viven su amor en una cabaña, donde él refiere cómo Júpiter le sacó de su condición de pobre vendedor de asnos para hacerle rico, y cómo más tarde se dedicó a hacerle la vida imposible por los celos. Mercurio llega de acompañar a Júpiter en su última campaña amorosa frustrada. El otrora todopoderoso dios se siente ahora frustrado y hasta se ve humillado por las protestas de Pólux, quien se queja de la situación de pobreza que arrastra el que cree que es Midas, lo que no le permite salir de su bancarrota. Finalmente, Mercurio soluciona con agilidad la papeleta repartiendo oro a discreción entre los presentes. Dánae se vuelve a reafirmar en su amor, pero Júpiter, que no se rinde, intenta un postrer acercamiento, que emprende ahora vestido de caminante. Pero acabará reconociendo la fuerza sincera del amor que siente la muchacha en lo más profundo de su pecho y acaba, como un padre amoroso, confortándola tiernamente. El poder del amor ha vencido al del dinero y el dios acepta de manos de la mortal un broche de oro.

Hofmannsthal, aun sin llegar a desarrollarlo, dejó un guion lleno de posibilidades teatrales. Ya en la confección definitiva del libreto, es trabajo de orfebre el conseguir que comparezca en escena tan notable cantidad de personajes mitológicos de envergadura (Júpiter, Mercurio, Midas, Dánae, Leda, Europa, Sémele, Alcumena y Pólux) sin que se sienta que ni uno solo de ellos está de sobra en ningún momento. De modo que es de justicia señalar que Gregor —*et alii*— supieron llevar a buen término un proyecto que culminó en un texto riquísimo en matices que no desmerece en absoluto de su protoinventor, a pesar de las sustanciales diferencias de carácter.

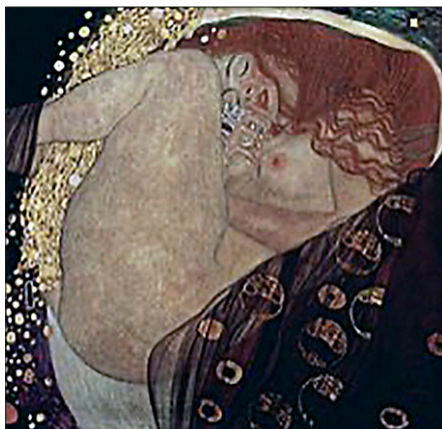


Si en *Daphne* la lucha era entre lo social y lo natural, en *Die Liebe der Danae* la tensión dramática en que se mueve la protagonista nace del debate interno de la chica, que se verá abocada a elegir entre el oro y el amor. Júpiter, con su renuncia, certifica la caída de los dioses, y se convierte —por volver una vez más a Wagner— en un “Wotan de drama satírico” que, a pesar del matiz algo más “clásico” que trató de insuflarle Gregor, cumple con creces el velado propósito de Strauss de presentarlo como su *alter ego* en la ópera que había de ser, por voluntad propia y expresa, su despedida de los escenarios.

Como en *Daphne*, también aquí es prodigioso el final de la obra, unánimemente alabado, con esa conversión de Júpiter —una de las más logradas evoluciones psicológicas que ha conocido la historia de la ópera— ahora más tiernamente humano que los propios humanos, y que deja en el espectador, mediante esa inspiración straussiana propia del estado de gracia, sabor a obra maestra. Refinado en extremo, delicadísimo regalo musical, es el pasaje orquestal que describe la lluvia de oro sobre el cuerpo de la princesa. El dúo entre Midas y Dánae es de un lirismo intenso y el conflicto entre ambos pretendientes, al contrario de lo que sucedía en *Daphne* entre Apolo y Leucipo, se sustenta en buenas dosis de tensión dramática. El cuarteto de las antiguas amantes de Júpiter es un prodigio de arquitectura constructiva. La obra es, en fin, de una calidad musical indiscutible, lo que hace triste que apenas suba a los escenarios. Es cierto que, por momentos, parece difuminarse aquella pretendida visión desenfadada del mito que ya anunciaba Hofmannsthal, pero ello, lejos de ir en menoscabo de la obra, contribuye precisamente a aportar sustancia a un conjunto que acaba por convertirse en un producto de una exquisita complejidad. Más que como una versión elevada de la mitología cómica al estilo de Offenbach, creemos más apropiado definirla como una suerte de *Ocaso de los dioses* en clave satírica, con un discurso capaz de satisfacer al público, a poco que este se lo proponga. A este respecto son evidentes los parecidos entre Júpiter, convertido en caminante en el último acto, y el Wotan wagneriano, pero también entre este Mercurio y el inquieto Loge del *Oro del Rin*, cuya naturaleza demanda una tipología tenoril semejante. Y, en fin, aunque no se trate de un defecto *in se* sino de una dificultad técnica adyacente, conviene señalar que se trata de una obra de altísima exigencia vocal, y no solo en lo que toca a los papeles principales (Dánae y Júpiter). El auténtico problema estriba en que

cuenta con un excesivo número de roles de gran dificultad, lo que a la postre no deja de contribuir a su preterición.

Al terminar *Die Liebe der Danae* Strauss tomó la decisión de no volver a componer óperas, cosa que, como es sabido, no cumplió, pues aún se animó a emprender esa deliciosa despedida de las tablas que es *Capriccio*, estrenada en 1942 y que, ahora con Clemens Krauss como autor del libreto, sí fue su último trabajo para la escena.



Danae, de Gustav Klimt (1907)

CONCLUSIONES

Si hay una premisa básica ineludible a la hora de valorar la aportación de Strauss en el campo de la ópera mitológica, esta es que nada de lo conseguido por él se puede llegar a entender sin la aportación de Hugo von Hofmannsthal. El profundo conocimiento que exhibe el dramaturgo austriaco del universo griego y su fecunda inmersión en el mundo mitológico acabaron cristalizando en un auténtico activismo filohelénico. Su trabajo sobre la base de Grecia fue prolífico fuera de sus libretos operísticos y la colaboración teatral con Max Reinhardt dio también buenos frutos mitológicos. La visión que de lo griego nos dejó en el conjunto de su obra se nos antoja repleta de vigor y el autor austriaco es capaz de inmiscuirse en la *psique* de sus personajes mitológicos



hasta convertirse en una voz autorizada como pocas para hablar a través de ellos. Así, sobre una base de probada solidez, Strauss aporta su sabiduría y su inspiración —sin parangón en la ópera germánica— para culminar el trabajo llenando de alma unos trazos que venían ya magistralmente delineados por su libretista. En los albores de su colaboración Hofmannsthal le había dicho a Strauss: “hagamos óperas mitológicas; es la más verdadera de todas las formas”. Y es que, si Strauss amaba lo griego, Hofmannsthal *era* un griego. Strauss —y Hofmannsthal y, por qué no, también Gregor a su nivel—, herederos en una u otra medida de la vieja tradición del filohelenismo germánico de cuño romántico, culminan con indudable éxito una labor artística, la de devolver la vida a los personajes de la Grecia antigua, haciendo que cinco mitos griegos vuelvan a interesar al público. Y lo hacen llevando al límite su confianza en la mitología como elemento de expresión y dotándola de los ingredientes precisos que la modernidad requería. Del hieratismo arcaico de *Elektra* al exuberante despliegue ornamental en *Danae*, pasando por la mágica fusión en *Ariadne*, la afirmación de la sensualidad en *Helena* y la sublimación de la naturaleza en *Dafne*, en todo momento, logran que Grecia renazca con fuerza renovada.

La fecunda unión artística de Strauss y Hofmannsthal supone acaso en la historia de la ópera el logro supremo de alcanzar la perfección que el género ambicionaba en sus albores: el de la conjunción de música y drama. Los ejemplos precedentes son escasos aunque significativos: Lorenzo Da Ponte y Mozart lo lograron en el XVIII con *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni* (aun con las reticencias de Beethoven, que ha sido de los pocos en dudar de los libretos de Da Ponte); también el XIX avistó la cumbre con la unión de Arrigo Boito y Verdi, que nos dejó esos prodigiosos *Otello* y *Falstaff*. Pero la fusión, en las seis óperas que concibieron juntos, de los textos de Hofmannsthal y la música de Strauss es probablemente la que llegó más lejos en su perfecto ensamblaje. Y para ello los causantes de tan ansiado logro habían decidido que el género debía básicamente reencontrarse con sus orígenes mitológicos.

Pero conviene, llegados a este punto, recordar que el primer contacto directo de Strauss con la ópera mitológica arranca una década antes de la composición de *Elektra*, cuando publica una revisión, completa y en alemán, de la *Iphigénie en Tauride* (1779), la obra maestra de C.W. Gluck, convertida en *Iphigénie auf Tauris*, y que el propio músico dirigió con éxito en muchas ocasiones a partir del año 1900. Es obvio que la reflexión profunda sobre la obra de quien fue el

gran impulsor de la reforma operística del siglo XVIII contribuyó en medida no menor a abrir en la mente de Strauss senderos para la conexión con el mundo griego al tiempo que posibilitó su plasmación y consolidación dentro de su propio universo lírico. La *Iphigenie* de Gluck, obra armónica y de aspiración clasicista donde las haya, admirable conjunción de drama y música, nutrió al joven Strauss —que se preparaba por entonces para muchos años de prolífica carrera como compositor de óperas— de un fecundo sustrato. Strauss, inteligente e intuitivo, contaba desde entonces con la más idónea de las referencias posibles. Del mismo modo merece recordarse que Strauss en 1930, poco después de la muerte de Hofmannsthal, preparó una nueva revisión de otra antigua ópera, el *Idomeneo* (1781) mozartiano, cuyas entrañas revitalizó con su brío y que le permitió seguir experimentando el placer de nadar en aguas mitológicas. Gluck y Mozart contienen las dosis exactas del elemento neoclásico que caracterizó globalmente la obra straussiana.

Las cinco obras mitológicas de Strauss —un tercio del total de su producción operística— se basan en argumentos de muy diverso perfil que van desde la monolítica obsesión de Electra hasta la multicolor versión del mito de Dánae. Pero, sobresaliendo por entre todas las claves temáticas, nos encontramos con el hecho crucial de la transformación o —dicho mejor a la griega— la *metamorfosis*, que Hofmannsthal definía como “el prodigio de los prodigios” y que él mismo consideraba uno de los motores primordiales de la vida y acción irrenunciable para que el ser humano pueda proseguir con su curso vital. Como bien ha señalado Ernest Marcos —quien ha dedicado dos artículos a analizar las figuras de Electra, Ariadna y Helena en la obra operística de Strauss—, el marco base, psicológico-literario, en que se desarrollan estos personajes de Hofmannsthal, es la metamorfosis o mutación que se experimenta cuando, partiendo de un estado ideal de preexistencia, se traspasa el umbral de la inocencia en un acto decisivo de su vida provocado por un trauma. Así sucede no solo en la transformación física de Dafne o en la de la propia Ariadna, cuya ulterior catasterización intuimos, sino también en el caso de Helena y Menelao *reseteados* de nuevo en amantes o en el propio Júpiter removido indefectiblemente de su posición de *pantocrátor*.

En muy distinto orden de cosas, llama la atención, al observar la paleta vocal de las cinco óperas, comprobar que habita en ellas un muestrario de tenores sorprendentemente rico, lo cual no deja de parecer una extraña concesión del



músico, habida cuenta de su indisimulada aversión hacia la cuerda aguda masculina. Egisto y Pólux encajan perfectamente en ese tipo de tenor antiheroico que deriva del Mime wagneriano, que ya utilizó Strauss para el Herodes de su *Salomé* —y que, aun tratándose en su caso de una voz grave, hunde sus raíces en el Monostatos de la *Zauberflöte* mozartiana—. El Mercurio de *Dánae*, otro tenor secundario, entraría también en este mismo tipo vocal aunque participa también, como hemos apuntado, del Loge de la *Tetralogía* wagneriana. Por el contrario, Baco, Menelao y hasta el propio Apolo son ejemplos, con sus distintos matices propios, del tipo *Heldentenor*, o tenor heroico. A mitad de camino se encuentran Da-ud, Leucipo y el propio Midas, quien posee características que lo acercan a lo *Helden* pero en el que prevalece su componente lírico. Las partes de Baco y Menelao, en ambos casos tenores heroicos puros, son de una dificultad palmaria, muy especialmente la del Atrida, por lo que dura su larga prestación en escena, por momentos de tan fervorosa intensidad como la que despliega Baco en los veinticinco minutos de que dispone. El tenor mitológico de Strauss es, por tanto, un reconocible elemento dentro de su producción. Para profesar esa inquina hacia el tenor, Strauss se sirvió muy bien de él en sus incursiones mitológicas.

La suerte de las cinco óperas ha sido y seguirá siendo muy probablemente diversa. El éxito de *Elektra*, mientras se cuente con voces dramáticas adecuadas, está garantizado. La *Elektra* de Strauss-Hofmannsthal es, por su impactante expresividad, acaso la mejor de las recreaciones mitológicas que se hayan escrito desde tiempos antiguos y es posiblemente la mejor tragedia puesta en música que se haya escrito en los tiempos modernos (con permiso de la *Ifigenia en Táuride* de Gluck y quizá también de la *Medea* de Cherubini, reconocido, aquí sí, por Beethoven como un operista de primera). A otro nivel de popularidad se encuentra *Ariadne auf Naxos*, que goza también de pedigrí por su variada paleta, por la profundidad de sus conceptos y por contar con un personaje tan propicio para el lucimiento como Zerbinetta. *Daphne*, a poco que se empeñen los programadores, también debería sobrevivir sin problemas en el repertorio, aunque solo fuera por la belleza plástica del personaje y por el recuerdo indeleble que deja en el público una buena versión de la metamorfosis final. Otro es el caso de *Helena en Egipto* y *El amor de Dánae*. La primera acumula un punto de sequedad ambiental que impide a la postre que la obra acabe de romper y la segunda, aun con sus trazas de obra maestra, tiene el inconveniente de estar

levantada sobre tres corpulentos actos en clave satírica. Su eclosión definitiva quizá requeriría de un espectador armado de una familiaridad mitológica que le permita apreciar en su justa medida la finísima ironía que contiene.

A mediados de los años veinte, por encargo del Gobierno heleno, Strauss —al que se ha definido en alguna ocasión como “un epicureo del siglo xx”— planificaba un festival musical en la Acrópolis. En 1926 visitó Atenas dirigiendo en suelo griego, con gran éxito, algunas de sus obras. En 1930 recibía el curioso título de “Ciudadano honorífico de las Islas Cícladas” por su *Ariadne auf Naxos*. Para entonces, a la espera de Dafne y de Dánae, tres heroínas mitológicas griegas ya le habían proporcionado ocasión de profundizar en su particular descubrimiento de la psicología femenina. Como Eurípides en la Grecia clásica, como su coetáneo del sur Giacomo Puccini, Richard Strauss es, en el ámbito germánico, el gran maestro del dibujo musical del alma de la mujer. También de la mujer griega. Él mismo definiría su *Die Liebe der Danae* como “la afirmación final de Grecia y la unión concluyente de la música alemana con el alma griega”. Los dioses estaban en retirada, como nos desvela el propio Peneo cuando afirma mientras contempla melancólicamente el monte Olimpo: “ellos no quieren seguir viviendo en las solitarias alturas” (“Nicht mehr auf einsamen Höhn wollen sie Hausen”). Strauss asistía, cargado ya de años y desencantado por la deriva bélica mundana, a aquella primera función semiclandestina de *Daphne*. Al concluir el *intermezzo* orquestal del acto III, el momento conocido como “la renuncia de Júpiter”, el gran artista emplazaba a los profesores de la orquesta a reencontrarse un día en un mundo mejor. Se había ganado con creces el derecho a ser considerado un músico germano-griego.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, José (1957). La *Helena* y la *Palinodia* de Estesícoro. *Estudios Clásicos*, 22, 157-175.
- Azúa, Félix de (1998). Tempestades con aparato eléctrico. En *Richard Strauss. Elektra* (pp. 96-103). Madrid: Teatro Real.
- Boyden, Matthew (1999). *Richard Strauss*. Londres: Northeastern University Press.



- Buglioni, Chiara M. (2016). La Grecia di Hofmannsthal a teatro: regie reinhardtiane. *Acme*, 69(2), 43-54.
- Butler, E. M. (1938). Hofmannsthal's Elektra: a Greco-Freudian Myth. *Journal of the Warburg Institute*, 2, 164-175.
- Chauviré, Christiane (1991). *Hofmannsthal y la metamorfosis*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Clausse, Jean (1980). *Richard Strauss*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cotello, Beatriz (2004). Metamorfosis de Dafne en la historia de la ópera. *Circe*, 9, 101-121.
- Cotello, Beatriz (2014). Richard Strauss a ciento cincuenta años de su nacimiento: Salomé, Electra y otros personajes míticos en la ópera. *Circe*, 18, 173-187.
- Davies, Malcolm (1999). The three Electras: Strauss, Hofmannsthal, Sophocles, and the Tragic Vision. *Antike und Abendland*, 45, 36-65.
- Díaz Gito, Manuel Antonio (2015). Dafne de entreguerras: *Daphne* (1938) de Richard Strauss y Joseph Gregor en medio de la vorágine nazi. *Calamus Renascens*, 16, 61-80.
- Díaz Gito, Manuel Antonio (2016). Bailando con Dioniso: el mito de Leucipo y *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor. *Amaltea*, 8, 23-43.
- Díaz Gito, Manuel Antonio (2017). De niña a laurel (o de cómo convertirse en árbol): *Daphne* de Richard Strauss y Joseph Gregor. *Amaltea*, 9, 65-81.
- Gilliam, Bryan (2003). *La vida de Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilliam, Bryan (1992). Daphne's Transformation. En B. Gilliam (Ed.), *Richard Strauss and His World* (pp. 33-66). Princeton: Princeton University Press.
- Jens, Walter (1955). *Hofmannsthal und die Griechen*. Tubinga: Niemeyer.
- Marcos, Ernest (2007). *Electra* i l'*Hèlena egípcia*: tragèdia i òpera segons Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss. En M. T. Clavo y X. Riu (Eds.), *Teatre grec: perspectives contemporànies* (pp. 269-292). Llérida: Pagés Editors.
- Marcos, Ernest (2019). Metamorfosi i divinització a l'*Ariadne auf Naxos* d'Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss. *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 9(2), 143-152.
- Marica, Marco (2005). *Daphne* e il ruolo dell'artista al tempo della barbarie. En *La Fenice prima dell'Opera 2004-2005* (pp. 33-44). Venecia: Edizioni del Teatro la Fenice.

- Osborne, Charles (1988). *The Complete Operas of Richard Strauss*. North Pomfret: Trafalgar Square Publishing.
- Zopelli, Luca (2005). La corteccia e l'arabesco. Apollo, Dioniso e il ritorno di Daphne allo spirito della música. En *La Fenice prima dell'Opera 2004-2005* (pp. 9-32). Venecia: Edizioni del Teatro la Fenice.

